



Centro Universitário de Brasília – UniCEUB
Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas –
FATECS

HUDSON EDUARDO DA SILVA ARAÚJO

MÃE DESSE FILHO

BRASÍLIA
2015

HUDSON EDUARDO DA SILVA ARAÚJO

MÃE DESSE FILHO

Monografia apresentada à Faculdade de
Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas,
como requisito para obtenção do grau de
Tecnólogo em Produção Audiovisual no
Centro Universitário de Brasília –
UniCEUB

Orientador: Prof. M.e Luiz Cláudio Ferreira

BRASÍLIA
2015

HUDSON EDUARDO DA SILVA ARAÚJO

MÃE DESSE FILHO

Monografia apresentada à Faculdade de
Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas,
como requisito para obtenção do grau de
Tecnólogo em Produção Audiovisual no
Centro Universitário de Brasília –
UniCEUB

Brasília, 16 de novembro de 2015

Banca Examinadora

Prof. M.e Luiz Cláudio Ferreira
Orientador

Prof. M.e Lourenço Cardoso
Examinador

Prof. Dra. Carolina Alves
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, a quem atribuo as oportunidades que tive em minha vida. Ele sempre me deu a opção de decidir que caminho eu gostaria de seguir, embora, por vezes, eu adotasse uma escolha equivocada.

Agradeço à paciência de minha esposa, Renate Frank Araújo, que me acompanha e me suporta desde 1992, quando casamos. Sua paciência para comigo, suas palavras de incentivo, seu carinho e amor, são fontes de renovação contínua de meu ânimo.

Agradeço a meu filho, Hudson Eduardo Frank Araújo, que soube suportar os meus momentos de ausência, e ainda assim, tem se esforçado e superado seus próprios limites, dando orgulho a seus pais.

A minha mãe, Maria Helena da Silva Araújo, que sozinha, após a morte de meu pai, teve discernimento para educar os três filhos que lhe foram confiados.

Aos professores, amigos e colegas, que ao longo de minha trajetória têm se empenhado e compartilhado comigo seus conhecimentos, atenção e afeto.

Porventura pode uma mulher esquecer-se
tanto de seu filho que cria, que não se
compadeça dele, do filho do seu ventre?...
Escrituras Sagradas, Isaías, 59:15

RESUMO

O documentário MÃE DESSE FILHO traz as narrativas de três mães, cujos filhos foram menores de idade em conflito com a lei. Histórias que relatam a sua solidão nas lutas, os sofrimentos, as culpas e a dor da perda. Mas que, também, retratam o esforço para superar as dificuldades advindas das escolhas de outros, a vontade de ajudar outras mães que estão em dificuldade, e, acima de tudo, a crença de que tudo pode mudar. Apresenta ainda, as opiniões de um Juiz de Direito, da Vara da Infância e Juventude, e de uma médica psiquiátrica, que, nos seus labores diários, lidam com situações semelhantes, onde filhos se apresentam em conflito com a lei e suas mães surgem para defendê-los. As bases teóricas para a produção do filme abordaram o nome do trabalho, a jornada do herói, conceitos e modos de documentário, elaboração de roteiro, sonorização e montagem e edição.

Palavras-chave: Mãe. Sofrimento. Filho em conflito com a lei. Vara da Infância e Juventude. Documentário.

ABSTRACT

The documentary MOTHER OF THIS SON brings the narratives of three mothers whose children were minors in trouble with the law. These stories share their loneliness in their struggles, suffering, their sense of guilt and the pain of loss. Also, it portrays their effort to overcome the difficulties rising from choices others make, their willingness to help other mothers going through difficulty, and above all, it portrays their hope to that everything can just change. Moreover, the video presents a Juvenile judge and a psychiatrist's perspective and their professional experiences in cases like these, where minors get in trouble with the law and it is common to deal with a mother's denial and defensiveness. The thesis of this video production surrounds its name, the heroic journey, concepts and the ways of documenting, how to elaborate the points covered in the documentary, sound, piecing together the information gathered, and editing it.

Keywords: Mother. Suffering. Minor in trouble with the law. Juvenile judge. Documentary.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
1.1	Contexto Histórico.....	9
1.2	Objetivos.....	9
1.2.1	<i>Objetivo Geral.....</i>	<i>9</i>
1.2.2	<i>Objetivos Específicos.....</i>	<i>10</i>
1.3	Justificativa.....	10
2	REFERENCIAL TEÓRICO.....	12
2.1	O Nome.....	12
2.2	A Jornada do Herói.....	12
2.3	O que é Documentário.....	14
2.4	Modos de Documentário.....	15
2.5	Documentário e Roteiro.....	17
2.6	Sonorização.....	18
2.7	Montagem e Edição.....	19
3	MÃE DESSE FILHO – DIÁRIO DE BORDO.....	22
4	CONCLUSÃO.....	25
	REFERÊNCIA	26
	APÊNDICE – ROTEIRO.....	27

1 INTRODUÇÃO

1.1 Contexto Histórico

Após trinta e oito anos de funcionamento, o Centro de Atendimento Juvenil Especializado (CAJE), localizado na Asa Norte, Brasília/DF, encerrou sua história. A sigla CAJE representava, além do sentido de lugar de internação de menores infratores perigosos, o sinônimo de rebeliões e mortes. O amontoado de adolescentes em nada contribuía para a ressocialização daqueles que, por diversos motivos, haviam entrado no submundo da criminalidade.

Houve a oportunidade de se documentar o evento, com a devida autorização judicial da Vara da Infância e Juventude (VIJ), o que foi efetivado, com imagens das edificações no dia anterior à demolição, bem como no dia 29/3/2015, durante a cerimônia oficial de derrubada.

O ato da derrubada marcou uma nova visão governamental do modo de se encarar o cumprimento das medidas aplicadas, em diversos aspectos, pelo Poder Judiciário aos infratores no Distrito Federal. Várias unidades regionalizadas foram instaladas pelo Poder Executivo.

Por outro lado, a reflexão sobre as significações do momento trouxe à tona questões pouco discutidas. Dentre elas, aquelas referentes à situação das mães desses infratores que foram abrigados para ressocialização naquela casa. Pessoas que se faziam presentes semanalmente nas visitas permitidas. Mulheres preocupadas com o destino de seus filhos. Genitoras que buscavam a melhoria das condições de convivência e segurança naquele lugar.

1.2 Objetivos

A figura materna é inquestionavelmente importante. Mas, em relação às mães de menores de idade em conflito com a lei, os seus problemas e sofrimentos atingem outros patamares. As dificuldades dessas mulheres precisam ser conhecidas, discutidas e expostas.

1.2.1 *Objetivo Geral*

Elaborar um filme documentário em que mães de menores de idade autores de atos infracionais contam suas histórias e de seus filhos.

1.2.2 *Objetivos Específicos*

Identificar os fundamentos do tipo fílmico documentário, suas diversas formas de abordagens de temas, a construção de seu roteiro e de sua montagem, bem como levantar questões ligadas à sua produção.

1.3 Justificativa

O documentário é uma proposta de demonstração da realidade. Ao tratar do tema selecionado, o filme abre as portas para novo conhecimento, um novo enfoque, de diversas questões sociais. Em que pese a pequena amostra de personagens imersos nas abordagens, eles representam um universo maior, para o qual diversos aspectos de suas vidas são comuns a tantas outras pessoas.

No filme documental existe a preocupação de se mostrar o contexto emocional, psicológico, econômico e social em que os atores envolvidos estão inseridos. No presente trabalho, além do labor próprio da condição materna, as personagens enfrentam questões mais profundas, decorrentes do ingresso de seus filhos no mundo da marginalidade da lei. A demonstração de seus conflitos familiares, traumas e buscas são necessários ao tema.

Muitos problemas são suportados por essas mulheres, sem a devida atenção e sem qualquer respaldo por parte de seus companheiros, do poder público e da sociedade civil. Na defesa de suas famílias e filhos, valendo-se de suas próprias forças, enfrentam questões que sequer os governos conseguem habilmente prever e evitar.

Logo, o formato documentário, como projeto experimental, se mostra hábil para a investigação da realidade.

A atividade de pesquisa tem uma de suas linhas de sustentação no problema pesquisado, que vai consolidar o trabalho científico.

A problematização teórica é um empreendimento fundamental, é ela que permite realizar o que Bachelard denomina de *ruptura epistemológica*, operação necessária à construção de um problema propriamente científico. Ela possibilita a construção de questões componentes do problema que vão

além das perguntas tal como colocadas pelo senso comum ou pela atividade profissional, porque são inseridas numa ordem propriamente compreensiva dos fenômenos característicos da atividade científica. (MALDONADO et al, 2011, p. 22).

A justificativa da pesquisa deve aparecer vinculada a compromissos específicos: os avanços que a investigação trará retratam o compromisso com o campo acadêmico; o conhecimento que pode responder aos problemas e os desafios do seu tempo histórico diz respeito ao compromisso com a realidade; e a geração de conhecimentos e proposições para fundamentar a construção de propostas e de intervenção comunicacionais, refere-se à relevância prática da pesquisa científica.

O filme documentário se mostra perfeitamente ajustado ao campo de pesquisa, bem como se traduz em um elemento capaz de revelar, em si mesmo, a pronta atenção aos compromissos científicos, construindo e ampliando o domínio sobre o tema/objeto, demonstrando a importância desse fenômeno comunicacional e suscitando o pensar sobre ações futuras, como soluções.

Literalmente, os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo (NICHOLS, 2007, p. 27).

O produto fílmico irá difundir as principais ideias ligadas à problemática, já que os meios para sua divulgação são amplos e podem alcançar pessoas dos mais diversos extratos sociais e nos mais longínquos lugares do país.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 O Nome

A arte da nomeação está ligada à imaginação associativa, permite revelar a realidade que vai além do nome. O aprofundamento nas teorias, conceitos e fundamentações ligadas à nomenclatura de trabalhos científicos trouxe os elementos norteadores que levaram à adoção do nome MÃE DESSE FILHO para o trabalho em comento.

A obra Pesquisa Empírica em Comunicação preceitua:

[...] o nome do conceito acaba gerando interferências que vão muito além daquilo que se pretende analisar e/ou afirmar, pois se organizam através de uma visualidade que passa a constituir a verdadeira materialidade das afirmações a substituir os próprios conceitos: desse modo, os conceitos são substituídos pela visualidade dos nomes que os designam. [...] Portanto, um nome é uma representação do conceito que designa (LOPES; BRAGA; MARTINO, 20105, p. 50-53).

Certas expressões idiomáticas revelam pensamentos tidos como verdadeiros. O nome selecionado traz um referencial próximo a um termo pejorativo, que de forma inversa, para xingar o filho, fala mal de sua mãe. A associação eventual entre o nome e o termo vulgar, reversamente e, claro, sem o palavrão original, remete a uma reflexão quanto ao papel e as responsabilidades das mães.

As mães dos menores de idade em conflito com a lei vão exatamente sofrer com esse preconceito, o de que são totalmente culpadas pelos atos de seus filhos. Justifica-se o nome proposto, como forma de instigar o pensamento reflexivo e a abrangência da temática proposta.

2.2 A Jornada do Herói

A história da humanidade é marcada por inúmeros exemplos de pessoas que se sacrificaram em prol de outros. A simbologia trazida pela figura do herói traduz um sentimento que fala profundamente ao ser humano. É próprio da humanidade, do ser, o querer realizar feitos significativos para outras pessoas e ver o reconhecimento de tais sacrifícios.

Os filmes ficcionais em geral trazem em seu bojo a jornada do herói, a saga de um personagem que é desafiado, sobrepõe obstáculos e alcança a glória, com seus feitos grandiosos.

Joseph Campbell, na obra *O Herói de mil faces*, de 1995, aborda a temática ligada à jornada do herói, trazida da mitologia para os tempos modernos. Paralelamente aos arquétipos e ao inconsciente coletivo, teorizados por Carl Jung, Campbell trabalha a ideia de que as histórias estão ligadas por um fio condutor comum. Desde os mitos antigos, as fábulas, contos de fadas, até os recentes grandes filmes do cinema, a humanidade vem contando e recontando sempre as mesmas histórias.

A vida real, por outro lado, embora marcada por sacrifícios, ganhos e perdas, obstáculos e vitórias, nem sempre produz os resultados esperados. Não é possível traçar um roteiro prévio dos acontecimentos importantes, de seus revezes, das superações. Por ser única, a vida é grafada por experiências ímpares, não roteirizadas, que, uma vez vividas, se esgotam, sem repetições, sem chances de mudanças. Acontecimentos cíclicos para a raça humana, mas únicos para a existência de cada ser.

A figura de mãe é mais que um símbolo da existência e da perpetuação da raça humana, é também o retrato fiel dos mais diversos sentimentos que permeiam o ser humano. Os amores e as dores, a dedicação total e a entrega incondicional estão presentes no coração de mãe. Não importa quem é o filho, não importa o que ele faz, não interessa sua retribuição. A mãe está disposta a dar tudo de si pela sua prole, com sacrifícios e sofrimentos que retratam o heroísmo real de mulheres quase invisíveis. Descortina sentimentos e ações únicas, dificilmente reproduzidas em telas televisivas ou de cinema com tamanha intensidade.

A figura do herói, essencial nos filmes propriamente ficcionais, se adequa também aos documentários, transformando os atores sociais em protagonistas sobre os quais se alinhavam as narrativas fílmicas. É sobre esses personagens que recaem as reflexões oriundas das exposições tratadas.

Cabe, de forma apropriada, a assertiva de Sergio Puccini, em *Introdução ao roteiro documentário* (2007), a respeito de que, nos limites do assunto deve-se descobrir tudo o que for dramático, atraente e interessante, para efetivamente se expor ao público.

2.3 O que é um Documentário?

O formato de filme documental é um gênero que se propõe a representar a verdade, em oposição ao tradicional filme ficcional.

Ao tratar do tema, Nichols (2007, p. 17) proclama: “Porque abordam um mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta, os documentários diferem, de maneira significativa, dos vários tipos de ficção [...]”. Ainda, o autor não enquadra o documentário em uma outra classificação, pois ele propõe que os filmes são sempre ficcionais, e, embora tratem de diferentes tipos de ficção, os filmes documentais “[...] estão baseados em suposições diferentes sobre os seus objetivos, envolvem um tipo de relação diferente entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diversas no público” (NICHOLS, 2007, p.17). Logo, os filmes tidos como propriamente ficcionais visam ao entretenimento e não vão ter idêntico enfoque das questões expostas pelos documentários.

Opiniões sobre essas classificações, em filmes ficcionais ou documentais, variam de acordo com as práticas ou convenções utilizadas nas produções.

Em que pese a interferência da visão do cineasta na captura dos fenômenos abordados, a tradição dos filmes de documentários está ligada à transmissão de impressão de autenticidade. Ao tempo em que “os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo” (NICHOLS, 2007, p. 28), a realidade demonstrada é aquela apurada pela ótica do diretor. Embora as ideais sejam próprias dos atores sociais, ou seja, dos personagens retratados, a forma de observação, o recorte dos temas e assuntos, a escolha das imagens e falas, de certo modo denotam que o trabalho é autoral. Os pontos de vista não são isentos de uma tomada de posição por parte dos responsáveis pela produção do filme.

É nesse sentido que Nichols (2007, p.47) enquadra o documentário como filme ficcional de representação do mundo à nossa volta, e não como reprodução da realidade.

Muitos dos pesquisadores que compõem o grupo têm trabalhado com obras e temas relativos ao documentário, entendendo-o como um tipo específico de articulação da linguagem fílmica na direção do “real”, sem que isso anule problemas de ordem representacional e questões relativas às escolhas e seleções de imagem e narrativas (MORETIN; NAPOLITANO; KORNIS, 2012, p.8).

2.4 Modos de Documentário

Nichols (2007, p. 135) destaca “[...] seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático”. A ordem posta corresponde basicamente à cronologia de seu aparecimento e à opção por um deles não necessita ser total, pelo que um documentário reflexivo pode conter, por exemplo, elementos de filme observativo ou participativo. O importante é que cada modo é um protótipo ou modelo que vai realçar características próprias. Segundo o autor: “Um modo novo tem um conjunto diferente de ênfases e consequências [...]” (NICHOLS, 2007, p. 138). Não apresentam hierarquia entre eles, mas, antes de sinalizar uma maneira melhor de representar o mundo, demonstram as diferentes formas dominantes, a cada época, de organização do filme, as ideologias para explicação da realidade e um “[...] conjunto de questões e desejos para inquietar o público” (NICHOLS, 2007, p. 138).

O modo poético está ligado à vanguarda modernista. O cineasta faz associações e organiza padrões, sacrifica as convenções da montagem em continuidade, sua espacialidade e temporalidade, com justaposições que possibilitam formas alternativas de conhecimento, onde o abstrato é valorizado por meio de fatores como o estado de ânimo, tom e afeto. O elemento retórico é pouco desenvolvido. “O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (NICHOLS, 2007, p. 140).

Numa inversão de ênfase tradicional, no documentário expositivo, que remonta à década de 1920, a argumentação retórica ocupa o papel principal, relegando as imagens para um plano secundário. A lógica da informação verbal, dirigida diretamente ao espectador, especialmente por meio da voz *over* ou voz de Deus, em que um narrador demonstra a autenticidade dos argumentos e faz presumir a sua superioridade, é o fio condutor da narrativa. Isso, aliado ao uso de legendas, mostra a interferência do cineasta para o convencimento. Segundo o mestre,

[...] agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética, [...] dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história (NICHOLS, 2007, p. 142).

Suas características estão presentes, na atualidade, em noticiários, *reality shows* e documentários de ciência, históricos e de biografias.

A contemplação com aparência de não intervenção explícita caracteriza o modo observativo, que surgiu a partir da produção de câmeras de 16mm e gravadores magnéticos de som, aproximadamente em 1960. Adota as formas descritivas da sociologia, baseadas na observação, em que o cineasta é ignorado por aqueles personagens que se ocupam de seus afazeres, com um mínimo de encenação e intervenção. Há valorização da neutralidade do cineasta. Nichols (2007, p. 148) ressalta: “O isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e se faz.”

Enquanto no modo observativo o cineasta passa a ideia de

[...] como é estar em determinada situação, [...] O documentário participativo dá-nos a ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação consequentemente se altera.
[...] torna-se um ator social (quase) como qualquer outro (NICHOLS, 2007, p. 153-154).

De outro lado, quando esta experiência não se mostra tão ativa e aberta, quando o cineasta deseja demonstrar uma perspectiva mais ampla, utiliza a entrevista. Nichols (2007, p. 160) afirma que a entrevista também serve para juntar diferentes relatos numa única história. Essa interferência clara denota a visão da representação da realidade histórica que se quer mostrar.

Reflexivo é o modo pelo qual “[...] os processos de negociação entre o cineasta e o espectador se tornam o foco da atenção” (NICHOLS, 2007, p. 162). O cineasta vai enfocar, em vez de seu relacionamento com participantes do filme, aquele que mantém conosco, falando do mundo histórico e dos problemas e questões da própria representação da realidade. “O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona”, segundo Nichols (2007, p. 166). Busca uma consciência mais elevada do espectador em relação às propostas do documentário, com mudança de percepções, tentando reajustar as suposições e expectativas do público, em vez de acrescentar conhecimento novo. Quando esse reajuste recai sobre o documentário em si, trata-se de uma perspectiva formal; e quando a reflexão é sobre o mundo que nos cerca, trata-se de uma perspectiva política. Os atores sociais podem ser aqueles reais ou

mesmo profissionais contratados para interpretar referidos os papéis. A descoberta da encenação leva o espectador à reflexão e ao questionamento da autenticidade do documentário em geral. Os documentários reflexivos não somente invocam como as coisas são, mas também indicam a maneira como poderiam ser, apontando para os atores sociais e espectadores como aqueles que podem transformar a realidade, como alguém que está fechando as brechas entre o que existe e o as novas formas que desejamos.

Por último vem o modo performático, surgido nos anos 1980 e 1990, que enfatiza a intensidade emocional e a expressividade subjetiva.

Esse modo se enraizou mais profundamente nos grupos cujo sentimento de comunidade crescera durante o período, como resultado de uma política de identidade que afirmava a relativa autonomia e a característica social distinta de grupos marginalizados (NICHOLS, 2007, p. 137).

Esse modo rejeita técnicas como o comentário com voz de Deus, por pertencer a uma maneira de ver o mundo que já não se considerava mais aceitável. Dentro de sua concepção, suscita questões sobre o que é o conhecimento e endossa a ideia de que ele é concreto e material, propiciando a “compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade” (NICHOLS, 2007, p. 169).

2.5 Documentário e Roteiro

O roteiro se mostra como elemento indispensável para a organização da produção de filmes. Nele estão traçados cenas, diálogos e informações essenciais de tempo e espaço que vão orientar o produtor, o diretor, os atores e os demais personagens da produção do filme. Por meio de sua análise prévia, o planejamento irá alcançar significativa economia de recursos, se comparado a uma produção que não o valorize.

A roteirização de filmes é um ponto importante e que encontra, no documentário, diferenças marcantes em relação aos filmes ficcionais propriamente ditos.

Ao tratar do assunto, Puccini (2009, p. 175) aponta para o “roteiro de ferro”, defendido por Pudovkin (LEONE; MOURÃO. 1993, p. 22-23), e para o Documentário Direto, surgido nos EUA e Europa, no final dos anos 1950.

O primeiro assemelha-se àquele dos filmes ficcionais, em que tudo está descrito, pré-planejado, sem qualquer espaço para o improviso ou para surpresas. Segundo Puccini (2009, p. 175), “[...] uma agulha que cai no chão está contemplada naquelas colunas”, referindo-se aos moldes rígidos do roteiro.

Já o Documentário Direto emprega a prática de filmagens “sem roteiros”. A montagem é totalmente resolvida na edição, o que demanda extensos gastos com o material fílmico, locações e diárias dos profissionais envolvidos, tornando praticamente inviável a produção nos dias atuais.

A prática mais comum, porém, é o uso do pré-roteiro para nortear a produção de documentários, sendo que o roteiro definitivo somente se torna perfeito ao final do trabalho, após a montagem e edição.

A impossibilidade da escrita na etapa de pré-produção, de um roteiro fechado, detalhando cena a cena, para filmes documentários ocorre ou em função do assunto ou da forma de tratamento escolhida para a abordagem do assunto.

[...] a produção de um filme documentário é guiada por leis internas próprias que variam de filme para filme ou mesmo de produtor para produtor, fato esse que obriga o roteirista a trabalhar com uma flexibilidade maior [...] (PUCCINI, 2009, p. 177).

Há um equívoco em se pensar que a construção do documentário exige menos preparação ou intervenção do produtor.

Documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre concepção da ideia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real pelo discurso (PUCCINI, 2009, p. 177).

Noutra vertente de análise da elaboração do documentário, Hampe (1997, p. 2–4) destaca que esse tem que conter elementos estruturais na trama para manter o público interessado, e, semelhantemente aos filmes de ficção, ter começo, meio e fim, com pontos de virada (*plot points*) entre eles. Deve apresentar o tema, com informações que mantenham o interesse, explorar os elementos de conflito, opor evidências, deixar dúvidas sobre o desfecho, e colocar a resolução do problema, amarrando os pontos soltos.

2.6 Sonorização

O som, no documentário, apresenta-se para enfatizar diferentes significações. Dentre as suas classificações, ressalta-se o som direto, o som de arquivo, a voz over, os efeitos sonoros e a trilha musical.

“O som direto é aquele obtido em sincronismo com as imagens, que se origina da situação de filmagem” (PUCCINI, 2007, p. 188), correspondendo ao som ambiente e à voz dos personagens, de forma clara, sem recursos adicionais para sua produção. Reflete, normalmente, correspondência com as imagens, o que não impede de, durante a edição, ser vinculado a outras imagens. É o som mais fidedigno ao que se capta (no conjunto som e imagens), logo com fundamental importância para o documentário.

Um segundo recurso sonoro é a voz over, também conhecida por voz de Deus. Trata-se de uma narrativa complementar às imagens que vai traduzir aspectos que não ficaram claros ou que devem ser realçados no filme documentário. A narrativa é sobreposta a imagens selecionadas, durante a montagem, como meio de informar e conduzir o espectador. Pode, inclusive, ter origem na própria entrevista ou depoimento, ao ser utilizada em outro contexto.

A trilha musical é inserida na edição (montagem final), e tem por finalidade intensificar ou dar novos sentidos ao filme, na proporção em que cria uma nova interpretação. Ela “[...] pode ser obtida em material de arquivo, trilha musical compilada, como pode ser composta exclusivamente para o documentário, trilha musical original” (PUCCINI, 2009, p. 188).

Os sons de arquivos que possuem origens diversas, como filmes, programas televisivos, entrevistas etc. encontram sua maior importância nos documentários históricos, em que o resgate do que ecoou no passado tem maior pertinência.

Os efeitos sonoros, produzidos para servir de ambientação para imagens, podem causar estranheza à fidedignidade do filme documental, em sua adequação à realidade, já que seus mais diversos tipos vêm associados à ficção pura. Logo, a sua utilização fica vinculada à pertinência conceitual, de acordo com o modo de documentário a ser produzido.

2.7 Montagem e Edição

A montagem não diz respeito apenas à etapa terminal do filme, mas da articulação que participa do conjunto de ações, desde o roteiro até o resultado, o

produto fílmico. Nesse sentido, na obra *Cinema e Montagem*, Leone e Mourão (1993) preceituam que a montagem está presente na escritura do roteiro (peça cinematográfica), na realização (encenação da peça) e na seleção e organização dos planos (montagem propriamente dita). A montagem se traduz na modalidade articulatória, no processo em que as texturas fílmicas (a gestualidade, cenografia, marcação de atores, diálogos, cromatismo, trilha sonora etc.) são manipuladas,

[...] não só do ponto de vista técnico, mas também, como meio de conduzir o espectador a penetrar inadvertidamente nos recintos mais escondidos do imaginário: as ilusões se tornam perceptíveis, e, o que é mais importante ainda, visíveis (LEONE; MOURÃO, 1993, p. 13-14).

A montagem no roteiro se concretiza por meio da construção levada a efeito pelo seu autor, com sua espacialidade, temporalidade e ritmo.

Aqui, conforme tratado no item referente ao roteiro no documentário, cabe salientar que as suas especificidades o traduzem tão somente num pré-roteiro, que apresenta algumas restrições no aspecto construtivo. Como representação do mundo, a pesquisa prévia do tema e assuntos principais, bem como dos atores sociais, é que será determinante para o estabelecimento dos aspectos de montagem prévios. As texturas manipuláveis serão mínimas, se comparadas às dos roteiros puramente ficcionais. Muitas vezes não se poderá escolher a locação ideal, mas haverá a possibilidade de opções entre algumas alternativas nos lugares onde o ator social convive. Os próprios personagens, de acordo com o entendimento do cineasta, poderão ser selecionados, com suas respectivas histórias e vivências, dentre vários outros possíveis. Somente algumas partes da realidade irão ser enfocadas, em detrimento de outras.

Nesse sentido, a montagem estará também presente no pré-roteiro, em idêntico sentido ao lecionado por Leone e Mourão (1993).

Na realização da peça, durante as filmagens, a montagem também encontra as mesmas restrições que estão presentes na elaboração do pré-roteiro.

Igualmente, há opções artísticas para o cineasta exercer seu papel de direção, optando pela fotografia ideal, sob o ponto de vista de composição, ângulo da câmera, enfoque do personagem, dentre tantos outros aspectos composicionais que se ajustam perfeitamente ao conceito de montagem.

A montagem propriamente dita, feita na edição, será aquela que, para o documentário, vai trazer grande parte da significância pretendida pelo cineasta. A

escolha das falas pertinentes, da duração de cada participação dos atores sociais, da sequência de suas aparições, traduzirá a representação de mundo por ele pretendida. De forma direta, é na edição que o documentário vai ganhar o corpo tangível, imagem e som se fundem, criando a impressão de visão do mundo, sob a perspectiva do diretor.

3 MÃE DESSE FILHO – DIÁRIO DE BORDO

A fórmula encontrada para retratar as questões envolvendo essas mães, seus filhos e os atores que orbitam em torno das questões sociais ligadas ao exercício dessa maternidade, foi a elaboração de um documentário. A exposição dos problemas, as opiniões e as propostas de soluções surgem como possibilidades para a resolução daquilo que aflige essas mães.

A elaboração do filme documentário envolveu um conjunto de técnicas que seguiram desde a formulação do pré-roteiro até a edição do material filmado, com a efetiva montagem. Cada etapa obedecendo aos conceitos próprios que embasam o documentário, que se configurou como um misto de documentário observativo (em que não há a presença da voz de Deus e nem legendas explicativas de pontos essenciais) e documentário expositivo (em que o argumento discursivo tem predominância sobre as imagens, e que, por sua vez, assumem, muitas vezes, um papel secundário de cobertura).

As pesquisas iniciais foram teóricas, visando à arrecadação de conhecimento para a produção do material científico, o que efetivamente foi iniciado no primeiro semestre de 2015.

A produção em si teve início com os contatos feitos, em que os atores sociais passaram suas experiências, trouxeram suas versões de realidade para o trabalho. O pré-roteiro foi estabelecido.

Rita de Cássia Guimarães da Cruz Esteves, servidora pública aposentada, formada em Economia, mãe de três filhos, acabou por descobrir em 2005 que seu caçula, menor de dezessete anos, havia entrado para a criminalidade, culminando, logo em seguida, no cometimento de um latrocínio, roubo seguido de morte. Durante o curso dos acontecimentos, um ano após, iniciou os trabalhos da organização não-governamental (ONG) denominada Movimento de Apoio ao Menor Infrator (MAMI), como forma de dar suporte a outras mães e seus filhos. Foi entrevistada em sua residência, em 26/5/15, e, posteriormente, na sede da MAMI, situadas no Riacho Fundo, Brasília/DF.

As gravações com Rita de Cassia ocorreram nos dias 7 e 22/8/15, em sua residência e na sede da ONG. As imagens de cobertura também foram captadas nos dias 4 e 17/9/15, respectivamente em reuniões na Administração Regional do Riacho Fundo e na Escola Classe 02.

Marcia Martins Santos Caribe, quarenta e sete anos de idade, que exerce as profissões de cantora e artesã, além de atuar como profissional holística. Essa mãe de cinco filhos foi contatada por meio de Rita. Sua história, além dos delitos cometidos por um de seus filhos, inclui também a morte precoce do adolescente, aos quinze anos de idade.

As gravações com Dona Marcia, como passou a ser chamada, ocorreram em 15/9/15, no sítio onde atualmente reside, no Engenho das Lages, Gama/DF. Imagens complementares foram captadas em Valparaíso/GO, em 30/10/15, local onde Dona Marcia morou e seu filho foi assassinado.

Foram estabelecidos contatos com o Dr. Marcio da Silva Alexandre, Juiz de Direito, titular da Vara Regional da Infância e Juventude de Samambaia (VIJ), Brasília/DF, o qual exerce a profissão há oito anos, sendo sete deles à frente da VIJ. As conversas iniciais foram por e-mails, a partir de 24/9/15. Na sequência foi acompanhada, no dia 29/9/15, a convite do juiz, uma audiência, sendo que, em seguida, houve a entrevista com o magistrado. A gravação com o Dr. Marcio para o documentário se efetivou em 9/10/15.

A Dra. Maria da Conceição de Carvalho Cunha Krause, médica psiquiatra, servidora pública do Governo do Distrito Federal (GDF), chefe da Psicopatologia Forense do Instituto Medico Legal (IML), da Polícia Civil do Distrito Federal (PCDF), já era conhecida por seus trabalhos. Foi exposto o trabalho em desenvolvimento e ela concordou em colaborar com o seus conhecimentos sobre a temática do sofrimento de mães de menores infratores. Houve a troca de *e-mails*, a partir de julho/2015, sendo que a primeira entrevista ocorreu em 21/10/15, enquanto a gravação foi em sua residência na Asa Norte, Brasília/DF, em 24/10/15.

Por derradeiro, uma antiga conhecida, a Sra. Zilda Moreira Serrano de Jesus, cinquenta e cinco anos, do lar, mãe de cinco filhos, foi entrevistada. Ela viu seu filho homem caçula, aos dezessete anos de idade, entrar no submundo da ilegalidade. Com uma trajetória de atos infracionais que incluiu roubo e homicídio, ele foi morto, após atingir a maioridade, na saída do “Galpão”, no SIA, Brasília/DF. A conversa com Dona Zilda ocorreu no dia 27/10/15 e a gravação em sua residência, em São Sebastião/DF, se deu em 31/10/15.

O pré-roteiro foi essencial para a organização das ideias, planejamento dos trabalhos e determinação das etapas a serem cumpridas.

O aprofundamento do conhecimento das verdades de cada ator social, da realidade de sua esfera de saber, foi trazido para o documentário de forma efetiva durante as gravações, na fase de produção. As linhas gerais daquilo que se buscava para o trabalho fílmico foram plenamente alcançadas.

A pós-produção do filme, que diz respeito à montagem do material colhido, segundo as ideias expostas, envolveu o ajuntamento de todas as informações e a seleção daquilo que era relevante. Cumpre lembrar, a pretexto do que já foi enunciado, que embora um documentário aparente demonstrar a realidade de fatos, tal assertiva é relativizada, já que a visão do tema é obtida não somente pelos entrevistados e fatos narrados, mas pela seleção feita pelo diretor da obra, pelo cineasta.

A decupagem, que traduz essa seleção de trechos e informações e que cabe ao diretor, indicou aquilo que foi relevante, com significação para a abordagem. Somente alguns pedaços das entrevistas, uma pequena parte das informações, integrou o documentário acabado. Outras tantas horas de filmagens ficaram ocultas, sem serem levadas ao público do produto fílmico.

Não poderia ser diferente, a representação da realidade depende do conhecimento de todos os envolvidos e de todas as versões dos fatos. Impossível é coletar a realidade, em sua forma ampla, num documentário. O que se obtém é o recorte, simbólico e significativo, de parte do real, mas que serve de amostra e de conhecimento de parte relevante do todo. Este é o trabalho do diretor da obra. Tentar demonstrar o máximo da realidade, sem a pretensão de esgotá-la em seu trabalho.

Ressalta aos olhos o grito de socorro dessas mães pelos seus filhos. Ao tempo em que suas lutas e amor não são suficientes para mudar os destinos de sua prole, elas clamam por ajuda, sem perder as forças.

4 CONCLUSÃO

O surgimento da ideia de filmar a derrubada do CAJE foi o cerne para esta empreitada. A vinculação da queda daquelas paredes com o desmoronamento causado pelas decisões dos filhos nas vidas de suas mães foi o marco inicial da reflexão sobre o sofrimento que essas mulheres enfrentam, as mães desses filhos. Pessoas que, de forma abnegada, sacrificam o exercício de suas próprias vidas pelo bem de sua prole, e que muitas vezes, sozinhas, não têm como superar todas as dificuldades que se levantam. Porém, esses filhos dessas mães também são produto da realidade que conheceram.

A problematização dessa questão, em um documentário, leva a reflexão a um patamar mais alto, na medida que o produto fílmico se mostra capaz de ser agente de difusão, numa escala maior, com horizontes amplificados.

O conhecimento dessa demonstração de realidade impõe novas formas de se encarar a situação dessas genitoras frente a seus filhos e à sociedade.

Até que ponto se pode imputar a conduta de seus filhos como responsabilidade delas? Ou qual a parcela de culpa que deveriam assumir? Quais outros agentes sociais, pais homens ou o próprio Estado, se escondem para não apor a sua contribuição na construção de uma sociedade mais justa para com essas mulheres? Qual é o horizonte para a resolução desse sofrimento?

O título do trabalho interagiu com os temas apresentados, tornando-se um símbolo de seu conteúdo. Fazer os questionamentos propostos por meio de filme documentário enfatizou a importância das discussões sobre o assunto, perpetuando, tantas e quantas vezes o produto for reapresentado, a visibilidade que devem ter. O uso do áudio produzido nas conversas reforçou o teor de representação da realidade do filme. A montagem e a edição foram construídas para enfatizar, respectivamente, o contexto das personagens e a linha narrativa das suas histórias.

Ao concluir o documentário Mãe Desse Filho, o pensamento é que essas mulheres são heroínas. Retratam a figura mítica do herói que luta contra o impossível e que em sua jornada adquire poderes sobrenaturais para transformar a realidade. Assumem sozinhas o que também era responsabilidade e dever de vários outros. Enfrentam a vergonha, as culpas que não têm e sem abandonar seus filhos.

Ao espectador, como numa obra de documentário participativo, cabe a crítica ética e política: qual será minha interação, diante desta demonstração de realidade?

REFERÊNCIA

- BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria I. V. Vassallo; MARTINO, Luiz Claudio. **Pesquisa Empírica em Comunicação**. Porto Alegre: Paulus, 2010
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix;Pensamento, 1995
- HAMPE, Barry. **Escrevendo um documentário**, 1997. Disponível em: <<http://lsgasques.blogs.unipar.br/files/2008/05/escrevendo-um-documentario.pdf>>. Acesso em: 4 nov. 2015
- LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática , 1993
- MALDONADO, Alberto Efendy et al. **Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos**. Porto Alegre: Meridional, 2011
- MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Monica Almeida. **História e documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2007
- PUCCINI, Sergio. **Introdução ao Roteiro documentário**. 2009. Disponível em:<http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_serpio_puccini.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2015

APÊNDICE A – ROTEIRO

ROTEIRO- MÃE DESSE FILHO

CENA 1

Int.. – Dia

(casa de Zilda de Jesus)

Zilda de Jesus: - Onde foi o meu erro?...Será que meu erro foi... foi muito amar ele... amar, aconselhar ele, dar tudo pra ele... o que ele me pedia eu dava...

(entra música tema: Mãe desse filho)

(fade out e tela preta)

(fade in e nome do documentário: MÃE DESSE FILHO)

CENA 2

Ext. e Int. – Dia

(fade in com casa e cômodo)

RITA DA CRUZ: - Na verdade a família já nasceu na desestruturação, né?...

(cartela com seu nome, idade e local das gravações)

Rita da Cruz: - ...porque eu como usuária e meu marido também, ... então a família já nasceu no desequilíbrio...

(Rita anda na sua casa)

Rita da Cruz: - E aí quando,...é... vieram as crianças, eu fui saindo, né?...mudando a minha história de vida, trabalhando,...é, no serviço público

(Rita saindo de casa)

Rita da Cruz: - ... me dedicando mais e largando... a vida, né... de usuária. Só que, é...

(Rita sentada)

Rita da Cruz: - ... a desestruturação já tava na família, né...porque o marido, como usuário, ele...trazia muito problema pra dentro de casa.

CENA 3

Ext. e Int. – Dia

(árvores e casa em região rural)

MARCIA CARIBE: - Eu passei quatro anos cuidando dos meninos, eu já estava separada...

(cartela como seu nome idade e local das gravações)

MARCIA CARIBE: - ...e aí eu tive um breve relacionamento...né, e nesse único encontro que eu tive com esse rapaz, eu fiquei grávida de uma criança.

CENA 4

Ext. e Int. – Dia

(gramado com casas ao fundo)

(Zilda em sua casa, com vozes ao fundo)

ZILDA DE JESUS: - A relação dele com o pai, é...que o pai dele de primeiro ele bebia, né...antes ele bebia... sobre “diálogo” ele não tinha assim aquele (gesticulação)... conversar com ele, entendeu. Era mais eu e meu filho mais velho.

CENA 5

Int. – Dia

(DRA. MARIA KRAUSE digita ao computador, em sua residência)

Dra. Krause: - Essas mães aparecem dentro dessa carga que elas trazem de sofrimento, né... porque são os filhos delas gente... não deixam de ser mães, são mães, né?...

(cartela com nome, profissão e local de trabalho)

Dra. Krause: - ...e dessa carga de sofrimento é que a gente começa a entender esse buraco que também existe na vida delas, né... porque o... o maior preditor, alguém já disse, do futuro de alguém é o passado dele. Quando você vai ver nessa história, faltou para essas mulheres também um lar adequado.

CENA 6

Ext. e Int – Dia

(prédio do Fórum de Samambaia e carros passando na rua)

DR. MARCIO ALEXANDRE: - Eu percebo que...

(Dr. Marcio sentado, no interior do gabinete)

Dr. Marcio: - ... a grande maioria dos adolescentes...

(cartela com nome, e local de trabalho)

Dr. Marcio: -... que se envolvem com a prática de crimes... eles não, não são criados juntos de seus pais, e a ausência, ...ausência dessa figura, a ausência do pai, traz consequências... é... muito importante...

(livro manuseado pelo magistrado)

Dr. Marcio: - ... para esse adolescente, de alguma forma ele...

(imagem do magistrado)

Dr. Marcio: -... vai procurar se juntar com alguém que possa de alguma forma exercer alguma autoridade sobre ele.

CENA 7

Int. – Dia

(Dra. Krause sentada, no escritório)

Dra. Krause: - Esse afeto e essa compreensão e esse atendimento às necessidades básicas dele... ele vai ter que buscar alguma coisa para preencher esse vazio, porque o vazio, ah... o vazio interior de afeto é uma das maiores dores do sujeito. As escolas são fracas... a gente sabe que a educação está falida... Porque as vezes o professor, né... serve de exemplo para que o garoto se inspire nesse... queira assumir, queira pegar aquele professor como modelo. O que a gente tem hoje são professores superlotados, é... ganhando pouco, as escola... o nível de agressão... de agressividade dentro das próprias escolas, né... o primeiro esperto que aparece oferecendo esse, ...esse suposto colo, essa suposta família, ou esse amor familiar, essa proteção, né... como aparecem esses maiores desencaminhadores desses... desses garotos, são acolhidos por eles.

CENA 8

Ext. e Int – Dia

(casa no campo e sua varanda)

(Marcia sentada)

Marcia Caribe: - E aí, começou um... é um processo de rejeição... rejeição não foi só até a gravidez, né...foi ali a vida inteira dele toda...

(foto desfocada de criança pequena)

Marcia Caribe: - Eu tinha um... uma...um repúdio, uma repulsa, eu não queria aquela verdade pra mim de jeito nenhum... e eu fui entendendo também que na verdade

(Marcia sentada)

Marcia Caribe: - ... a minha rejeição não estava ligada... a questão não era a criança... a questão eram os meus medos em relação à própria vida.

CENA 9

Ext. e Int. – Dia

(pátio da casa de Rita e sala)

Rita da Cruz: - Começou dentro da escola e...a rua, a rua estava cheia de maior drogado, que já aliciava os menores, e meu filho foi um desses, porque foram vários aliciados pelos de maiores...

CENA 10

Int. – Dia

(interior da casa de Zilda)

Zilda de Jesus: - Começou essas coisas dele no colégio... eles começaram a se implicar um com o outro lá...era ele mais outro... e batia nele, né...e aí ele chegava e me falava que não queria estudar mais porque tinha uns lá que tava batendo nele... uns menino, já maior do que ele, batia nele... começou assim.

CENA 11

Int – Dia

(segundo piso da casa de Rita)

Rita da Cruz: - Quando eu vi, a coisa aconteceu muito rápido...ah...mexeu num carro ali, polícia veio na porta...

(Rita na sala)

Rita da Cruz: - ... aí daqui a pouco já veio de novo, já veio de novo... e vai... você perde o controle. Por mais que você se esforce... que eu me esforcei muito, pra ajudar o meu filho... levei embora daqui, fiz uma viagem... mas eu tinha que voltar, aqui era meu lar, aqui era a minha casa, eu não tinha como sobreviver noutro lugar, até porque, qual lugar?...qual lugar que num tem isso?...

CENA 12

Int. – Dia

(Zilda sentada na sala)

Zilda de Jesus: - Fui pro Goiás... com ele pra ver se tirava ele do meio, né...

(rua com veículos na cidade de Valparaíso/GO)

Zilda de Jesus: - ...prá ver se ele... não ficava muito envolvido, essas coisas foi prá lá... Chegou lá foi pior...

(imagem de Zilda)

Zilda de Jesus: - ... se juntou com as pessoas também...uhmm, sabe... as pessoas errada, se ajunto com as pessoa errada... e, e ele acabou sendo preso.

CENA 13

Ext. e Int.. – Dia

(casa de Marcia Caribe)

Marcia Caribe: - Eu me casei pela segunda vez...

(Marcia sentada)

Marcia Caribe: - ... e esse, essa pessoa com quem eu me casei, era usuário de droga.

(foto desfocada de um adulto e duas crianças em uma motocicleta)

Marcia Caribe: - Eu achava que assim, a pessoa falava não, eu não quero mais usar e aí ela parava, eu achava que era desse jeito... ele não aceitava o Sandro de jeito nenhum, ele tinha muita dificuldade em aceitar o Sandro

(imagem de Marcia)

Marcia Caribe: - ...E aí, ele levava... toda vez que ele ia comprar droga, ele levava o Sandro e eu...

(fotografia com imagem parcial de Sandro)

Marcia Caribe: - ...ficava toda feliz, porque ele saía de carro com o menino e eu achava que ele estava ali, tentando ter uma relação afetuosa com o menino... na verdade ele ia, ele saía pra comprar droga

(Marcia sentada)

Marcia Caribe: - ...e o Sandro estava sempre no carro com ele. Penso eu que foi ali que o Sandro começou a entender, é... a conhecer o submundo...

(carro estacionado em frente a muro pichado)

Marcia Caribe: - ...Foi a partir daí... Esses primeiros dias quando o Sandro não dormia em casa, era porque ele estava pichando. ...Depois ele começou a usar maconha...

(Marcia sentada)

Marcia Caribe:- ...depois ele começou a ir para o tráfico. E aí a coisa foi ficando cada vez mais grave, e eu, como não sabia o que fazer, eu... eu batia nele, eu acorrentei ele, eu tirei sangue dele, eu dei banho nele com água fria, eu conversei com ele, eu chorei nos pés dele...

(fotografia de Sandro)

Marcia Caribe: - ...eu fiz tudo o que cê imaginar, porque na... eu acho que dentro de mim, eu sabia que ia acontecer alguma coisa.

CENA 14

Int.. – Dia

(casa de Zilda)

Zilda de Jesus: - Quantas vezes eu tranquei porta... a porta do meu, do quarto que que ele dormia... eu trancava, tirava a chave, ia assim no corredorzinho que tinha assim nos fundos, e dava comida dele pela janela... Ele me pedia...ele me pedia: mãe me tranca,... deixa eu aqui trancado mesmo, diga que eu não tô em casa, não...

(imagem de Zilda andando pela casa)

Zilda de Jesus: - ...se chegar aqui me chamando, diga que eu não tô.

(Zilda sentada na sala)

Zilda de Jesus: - Sempre eu ouvia falar, eu ouvia falando no rádio que ele era perigoso... que ele matou não sei quantos, que ele matou não sei quantos... ele não matou... assim como as pessoa fala que ele matou não sei quantos... ele matou, eu sei que ele me confessou que ele matou um... mas, que ele... o tanto que falaram que ele era perigoso, não... ele não era assim.

CENA 15

Int.. – Dia

(casa de Rita da Cruz)

Rita da Cruz: - Mas, de repente, eu fui surpreendida com a polícia, né... já estava atrás dele, prendendo ele ali na praça, na minha frente... é uma cena... uma cena horrível, né, e, aí, eu falei porque que tá prendendo ele na delegacia, né... aí, o policial falou: houve um latrocínio e o seu filho está envolvido>

CENA 16

Int.. – Dia

(casa da Dra. Krause)

Dra. Krause: - A falta, né... de, de...de quem cubra, de quem dê cobertura pras necessidades biopsicossociais de uma criança e de um jovem, de um adolescente, vai causar um buraco nesse sujeito... ele não significa necessariamente que ele vá ser um bandido, mas o que eu quero dizer, é que não significa desamor... a delinquência de um garoto, não significa desamor... E se fala sempre sobre a mãe da... as mães das vítimas, né... mas não sobre as mães dos agressores... quando isso vai a público, vai sempre no sentido de que houve uma vítima...houve um filho de alguém, não é?... e ela é a mãe do do causador...

(imagem de Zilda)

Dra. Krause: - ...e elas ficam...

(imagem da Dra. Krause)

Dra. Krause: - ... cristalizadas ao modelo delas, então, socialmente, como pessoas...

(imagem de Marcia)

Dra. Krause: - ...também delinquentes... a mãe fica...

(imagem da Dra. Krause)

Dra. Krause: - ... vista, né, fica assim, marginalizada socialmente...

(imagem de Rita)

Dra. Krause: - ... o crime do filho...

(imagem da Dra. Krause)

Dra. Krause: - ... passa pra ela, ela é vista como... como um prolongamento dessa... desse criminoso, desse crime.

CENA 17

Int.. – Dia

(casa de Rita)

Rita da Cruz: - Foi essa a mensagem que eu sempre falei: vai pagar... até o final... num, num chora pra mim não, porque eu não vou fazer nada pra te tirar daqui... você vai pagar, e igual homem... do mesmo jeito que você foi homem pra fazer, vai ser homem pra pagar pelo seu erro. E, aí, ele ficava chateado, porque eu era muito durona nesse ponto, né... mas eu nunca deixei o meu filho abandonado... nunca, nunca abandonei. Eu... toda a oportunidade que eu tinha, eu tava dentro do CAJE.

CENA 18

Int.. – Dia

(casa de Zilda)

Zilda de Jesus: - Então eu, eu tava falando pro...pro policial, eu falei: olha policial, pro Agente, eu.. eu sou culpada... tudo o que tá passando com ele eu... eu me sinto culpada. Falei que o dia que o policial chegou aqui, que falou pra mim...

(imagens do “Galpão”, no SIA)

Zilda de Jesus: - ...o policial que...lá do “Galpão” que ele tinha morrido.... que veio me chamar eu... pra mim ir lá ver o rapaz que tinha matado meu filho...

(Zilda na sala)

Zilda de Jesus: - ... eu falei que não ia porque... (choro). Eu, eu vi meu filho crescer, né... ficar rapazinho...

(imagem de Zilda olhando e arrumando foto de seu filho)

Zilda de Jesus: - ... e eu saber que agora eu ia ter que ver...ver colocar ele dentro daquela... sepultura... eu tinha certeza, se eu fosse... eu não ia aguentar... não ia... ou não ia aguentar, eu tenho certeza que eu ia ficar lá também.

(imagem de Zilda)

Zilda de Jesus: - ... eu não voltaria viva, porque eu sei que eu não ia conseguir ver meu filho ser enterrado, ver ele descer à sepultura não... É duro viu... foi o momento mais triste da minha vida.

CENA 19

Int.. – Dia

(casa de Marcia, ao fundo música ambiente)

Marcia Caribe: - Aí eu não consegui dormir, fiquei olhando... o telefone tocou, uma e meia, cravado... uma e trinta, era minha irmã. Minha irmã morava na mesma rua que eu morava lá no Valparaíso... Aí, ela falou assim: minha irmã...eu... (pausa e suspiro)... eu...eu estou aqui com o Sandro e ele tá morto... ele está morto...

(imagem de Marcia, que anda na rua em que Sandro morreu. Ela para no lugar em que seu corpo ficou)

Marcia Caribe: - Aí chamaram ele pra festa pra ele entregar droga e ele foi. Aí chamaram ele lá fora, uma menina chamou ele lá fora. Aí deram um tiro na cabeça dele... a minha irmã disse que ele ficou todo desgovernado assim... que a gente ficou sabendo, ele caiu no chão botaram mais cinco balas, seis balas. Ele morreu na frente de uma casa, né... e aí a pessoa deve ter jogado água... só que era época de chuva, ele morreu no dia oito de dezembro de mil, de 2013

(imagem de Marcia em sua casa novamente)

Marcia Caribe: - ... dia oito de dezembro de 2013...uma hora da manhã, mais ou menos. É... eu sei que eu, quando eu vi, a rua tinha muito buraco, sabe... uns buracos assim, pareciam umas panelas assim, desse tamanho assim, os menores... e a rua era em declive... meu irmão eu nunca vi tanto

sangue na minha vida... o sangue se espalhou na rua, por causa da chuva... eu nunca vi tanto sangue. Cada buraco daquele parecia uma taça de sangue... eu nunca vi tanto sangue na minha vida pra uma cara tão pequeno, um menino tão pequeno, sabe...e eu lavei o sangue. Eu não podia deixar aquele sangue daquele jeito. A parte bonita disso assim, e que eu me senti tão acolhida... foram as mães foram acordando, você acredita... não sei como, eu sei que quando eu vi tinha tanta mãe junto comigo, com as vassouras, sabe... jogando água ali (choro) e lavando aquele sangue... era sangue do meu filho que não terminava mais. E eu entreguei o sangue do meu filho pra mãe terra, porque tinha um córrego perto. E no enterro dele... ele gostava tanto da minha voz... eu falei eu vou cantar pro Sandro... vou cantar. Eu cantei uma música pra ele que eu cantava pros meninos quando eram pequenos, sabe... quem podia imaginar que eu iria cantar aquela música pra entregar meu filho pra Deus... quem podia...

CENA 20

Int.. – Dia

(Marcia, em sua casa canta parte da música Meninos, do cantor baiano Xangai)

(créditos finais)